

Vägen till konkretion

Men hur blev Alexius Huber konkretist, sedan han fascinerats av själva fenomenet?

Vägen till den konkreta konsten kunde ju vara olika. Den klassiska var ett slags reduktion av avbildandet, där det till slut blev helt överflödigt. Från naturavbildning via abstraktion till konkretion, uttryckte svenske Olle Bonniér saken i slutet av 40-talet. Men Alexius Huber hörde till den generation konkretister som inte tog vägen över det föreställande. Det handlade redan från början om andra kvaliteter än de representativa för honom. Han växte upp i en tid, då den konstruktiva konsthistorien återupptäcktes. De ryska pionjärerna lyftes fram och på en utställning i Karlsruhe 1958 såg han en målning av Malevitj med en svart kvadrat på vit botten, vilket blev en i grunden omskakande bildupplevelse. Här hade han ett tema att fördjupa sig i - kvadraten. Man kan peka på de andliga aspekterna, eller snarare det tankekomplex som ur ett renodlat formspråk byggde upp realiteter i bild, som inte hade någon fysisk motsvarighet i vår värld. Bengt Orup uttryckte det så här i en aforism: "Konstnärens självpåtagna uppgift är att skapa, inte att avbilda; avbild är en sak konst en annan."

Alexius Huber utgick alltså direkt från de positioner den konkreta/konstruktiva konsten uppnått på 50-talet. Men vilken roll spelade denna linje i det då aktuella konstlivet i Tyskland?

Tiden var dramatisk. Spänningen mellan stormakterna kulminerade i Kubakrisen och uppförandet av Berlinmuren. Också konsten drabbades av hårda motsättningar, där paniken låg på lur. En av tidens ledande formationer, den Münchenbaserade Gruppe Spur, tvingades till landsflykt av polisen. De flydde förresten till Skåne. Men deras spontanistiska formspråk låg, som ni förstår, inte ens nära den unge Alexius Hubers ideal. Desto mer fångades han av Gruppe Zero i Düsseldorf, som grundats 1957 av Heinz Mack och Otto Piene. De tyckte att efterkrigskonsten var psykologiskt överlastad, och sökte därför en ny början, en "Stunde Null" - ett alternativ till den informella konsten som mot slutet av 50-talet hade blivit högsta mode. 1961 anslöt sig den geniale Günther Uecker till gruppen. Hans optiska konst låg nära Hubers ideal, och hans "målningar" med spikar skapade ett flimmer av ljus och skugga. Gruppe Zero gjorde sig också gällande i det aktuella europeiska konstlivet i början av 60-talet, ett slags återkomst på scenen för den tyska bildkonsten. Uecker och hans kamrater blev 1964 de första tyska konstnärer som ställde ut i New York efter kriget, samma år som de deltog i Documenta 3 i Kassel. Man kan alltså lugnt säga att arvet efter den konkreta/konstruktiva konsten i början av 60-talet levde och förändrades. Det måste ha känts mycket stimulerande för Huber att utveckla sin egen variant dessa år. Gruppe Zero inspirerade med en intensiv samtidskänsla.

Internationellt var det också skördetid för den konkreta konsten. Denise Renée var en av de ledande galleristerna med lokaler inte bara i Paris utan också i Düsseldorf. Mme Renée hade många av tidens största konkretister på sitt program, bland andra Victor Vasarely, Eric H Olson, Richard Mortensen och Olle Bærtling. Huber såg dem i Tyskland, och när han kom till Sverige (1964) blev han förvånad över att Bærtling verkade vara mer bekant där än i sitt hemland.

Alexius Huber var alltså en konstnär utan grund i det figurativa. Däremot hade han ett pågående dialogiskt förhållande med klassiska mått och gestalter, som han prövade i material som akrylglas, stål och papp. Där fanns den dynamiska balansen och spänningen mellan olika rörelser; ögonblick i motrörelser. De flesta av hans bilder är utpräglat kontrapunktiska.

Uppbrott till det personliga

Redan från början fanns brottet mot traditionella begränsningar med i Alexius Hubers bildvärld. Positionerna hade skjutits fram. Olle Baertling använde rektangeln, där vi kunde uppleva hur färgfält och linjer sträckte sig långt utanför bildytan, och hans skulpturer är ju inget annat än målningarnas spända spröjsare befriade. I grunden ligger dock alltid den plana bilden och rektangeln i dynamisk spänning mot det oändligt strävande och sig utsträckande. Günther Ueckers koncept var annorlunda, han lät ljuset bryta upp och lösa upp fastheten i verket och ersätta det med ett slags flimmer. Det innebar att en variant av slumpen räknades med, och han rörde sig mellan plan bild och relief. Uecker var mer objektkonstnär än Bærtling. Det var i den riktningen Hubers konstnärskap pekade.

Men ännu en viktig konkretistisk erövring måste nämnas. Det är konstnären Carmelo Arden Quin och det av honom i mitten av 40-talet skapade MADI. Här röjdes radikalt för en ny form av konst. Den var konstruktiv/konkretistisk men undvek konsekvent alla traditionella format, gränser drogs inte mellan skulptur, objekt, plan yta. MADI skapade egna kategorier med originella och nydanande format, som gav möjligheter till variationer på olika teman, t ex kvadrat, rektangel etc. Särskilt som rörelsen inte var främmande för minimalistiska uttryck. En del verk kunde kombineras med varandra i olika miljöer likt ett slags estetiska byggklossar; på ett vis rörde sig detta om en föränderlig offentlig konst.

MADI kom från den livaktiga sydamerikanska konkretismen, men dess säte var i Paris med förgreningar över Europa och Amerika. Tills MADI dök upp var måleriet begränsat till ett plan, dvs en rektangel eller kvadrat. MADI vidgade den estetiska horisonten och gav plats åt annan rumslighet, flerhörningar, trianglar, pentagoner, ovaler etc... Planet ändrade karaktär. Nya former uppfanns, och de geometriska ytorna kunde lika gärna vara kolorerade som monokroma, den ytliga balansen och harmonien mellan färger vidgades, eller i en del fall ersattes av andra parametrar. Öppningen mot det plastiska var uppenbar och här använde MADI medvetet både tomheten och mobilens rörlighet, liksom polykromi och monokromi.

En av de första svenska konstnärer som tog intryck av MADI var Eric Lennarth kring 1954; långt senare slöt sig bland andra svenske Torsten Ridell till rörelsens idévärld. Båda dessa konstnärer skulle Huber lära känna i Sverige. Och han förenas med Lennarth och Ridell i den formella frigörelse som möjliggjorts av MADIs erövringar.

Men detta är bara en bakgrund, ingen riktig förklaring, det finns mycket mer att tillägga om källan till Alexius Hubers koncept. Som till stor del är i honom själv! Den konkreta konsten har ju som en av sina förutsättningar det djupt personliga och originella i formuleringen; man kan tala om en legering av historiska, samtida och internationella rörelser slipade på ett ytterst egensinnigt vis. Det är ingen konstriktning, där utövarna tar över merparten av en tradition för att arbeta inom dess begränsningar, det är snarare alltid tvärtom. Historia och personlig särart står i ett dialektiskt förhållande till varandra.

Om ytan

Skulpturen gick in i en absolut förfining i mitten på 1900-talet, vilket dels ledde till en fördjupning av ytan, reflexionen, ljuset, dels ledde till att själva skulpturen löstes upp i rumsliga relationer, händelser, events och happenings; materialet kunde vara efemärt, idébaserat, ljus, ja, det mesta med klar rumslig syftning.

Henri Laurens lär ha berömt en skulptur med orden *C'est bien coloré*. Men där var ju ingen färg?! Nej, vad han avsåg var den uppmärksamhet skulptören ägnat själva ytan. Det flimmer som skapades av behandlingen, den aura som således uppstod runt skulpturen genom ljusbehandlingen. Ljuset var den plastiska konstens färg.

Skulpturen gick in i en fas där stort och litet kunde byta plats. Den förfinade behandlingen gjorde att en mycket liten skulptur kunde vara lika monumental som en betydligt större. Betydelsen av den faktiska fysiska storleken upplöstes. I denna anda fortsatte Alexius Huber. Ytan var det organ på skulpturen som andades, växte och levde sitt skiftande liv.

Han gjorde Optiskt koncept i aluminium 1962 på skolan i Pforzheim, en kvadrat på svart botten perforerad av hål. Det kan ses som ett formexperiment, ett försök att undersöka ytans betydelse, visst, och det var ett uppenbart sätt att ansluta sig till Gruppe Zeros linje. Men det var mer. Hålen är gjorda på fri hand och får på så vis litet av samma effekt som Malevitj kvadrater; för det som i alla fall förvånat mig, då jag sett dem i verkligheten, är just spåren efter konstnären. I Optiskt koncept närmast böljar hålen över ytan i ganska oregelbundna mönster. Men framförallt perforeras ytan, han saboterar den, släpper genom ljus, skapar ett flimrande spel mellan öppningar och upphöjningar.

Den litet svajiga och svävande bilden, som utgår från kvadraten, både spänner mot dess sidor och löser upp dess statiska karaktär. Det är en variation på kvadratens möjligheter, men gjord som ett slags nollpunkt. Den fasta bilden löses upp i ett flimmer av ljus. Ytan är helt genombruten, saboterad. Det klassiska konkreta bilduppdraget var att tvinga ytan till djup; här har det skett bokstavligen. Sabotaget är till för ljuset, mycket materiellt, fotat på fenomenet. Spåren av handen är tydliga, både i gränserna och i genombrytningarna. Jag ser betydligt mer av Malevitj eller Gruppe Spur än av t ex Fontanas genomstungna dukar, som i grunden inte har något att skaffa med Hubers konceptuella *men mycket reella* konkretism.

Utdrag ur boken "Alexius Huber - optiska koncept" med inledningstext av Thomas Millroth, konsthistoriker och konsturator